



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Witolda Wojtkiewicza ilustracje do "Historii maniaków" Romana Jaworskiego

Author: Krzysztof Kłosiński

Citation style: Kłosiński Krzysztof. (2002). Witolda Wojtkiewicza ilustracje do "Historii maniaków" Romana Jaworskiego. W: I. Opacki, B. Mazurkova (red.), "Dzieło literackie i książka w kulturze : studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociecek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej" (S. 493-501). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Kłosiński

Uniwersytet Śląski
Katowice

Witolda Wojtkiewicza ilustracje do *Historii maniaków* Romana Jaworskiego

Znawcę przedmiotu zdziwić może temat tak sformułowany: Witold Wojtkiewicz ilustrował jedynie *Trzecią godzinę* z cyklu nowel Romana Jaworskiego, z pozostałych dzieł malarza tylko jedna kompozycja z cyklu *Ceremonii* może się skojarzyć z opowiadaniem *Medi*¹. A jednak omówienie *Historii maniaków* w *Polskiej literaturze współczesnej* rozpoczyna Antoni Potocki od znamienego stwierdzenia: „Wielką miarą poezji łączy się ta książka z niezapomnianym cyklem obrazów Wojtkiewicza.”² I nie chodzi tu nawet o zbieżny w tytule z tomem Jaworskiego zbiór *Monomanii* Wojtkiewicza, ale o całą — zwłaszcza późną — twórczość autora *Cyrków*. Mówi Potocki: „Słucham Jaworskiego i widzę Wojtkiewicza, patrzę na Wojtkiewicza i słyszę Jaworskiego — wizja się dwoi na tej samej rubieży [...]”³, w dwadzieścia lat później powtarza tę opinię Kazimierz Czachowski: „Poza charakterem ogólnym jest w ogóle w ich utworach pewien dość mocny rys pokrewieństwa duchowego [...]”⁴, w znacznie późniejszych wspomnieniach Romana Zrębowicza pojawia się ton niemal identyczny: „Między nowelami Jaworskiego a pracami Wojtkiewicza zaszła jakaś wyjątkowa symbioza obu rodzajów twórczości: literackiej i malarskiej. Czytając *Historie maniaków*, widzi się obrazy Wojtkiewicza, a patrząc na te, czyta się nieomal nowele Jaworskiego.”⁵

¹ W. Juszcak: *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Warszawa 1965, s. 160.

² A. Potocki: *Polska literatura współczesna*. Cz. 2: *Kult jednostki 1890—1910*. Warszawa 1912, s. 279.

³ Ibidem, s. 280.

⁴ K. Czachowski: *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1933*. T. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*. Lwów 1934, s. 260.

⁵ R. Zrębowicz: *Zapomniany ekspresjonista*. „Ruch Literacki” 1961, R. 2, nr 4—5, s. 189.

„Słucham Jaworskiego i widzę Wojtkiewicza, patrzę na Wojtkiewicza i słyszę Jaworskiego” — to zdanie może mieć dwie wykładnie. Wybierzmy pierwszą: „Jest to stosunek zamka do klucza, przy czym zamkiem jest Jaworski, a kluczem — Wojtkiewicz. Aby zrozumieć *Historie maniaków*, trzeba najpierw poznać twórczość Wojtkiewicza.”⁶ Sens tej wypowiedzi można zrozumieć i tak: gdy formułuję tekst interpretujący malarstwo Wojtkiewicza, to musi on w pewien sposób odnosić się także do prozy Jaworskiego. Daje to prawo umieścić omówienia twórczości malarza pośród skąpych recenzji *Historii maniaków*. Rodzi się jednak pytanie, jakie elementy tak zestawionych tekstów mogą być porównywane. Wydaje się, że przede wszystkim te, w których autor omówienia występuje w roli odbiorcy, w których wypowiedź krytyczna modeluje sytuację odbioru, orzekając zarazem o regułach nadawania. Dla recenzentów *Historii maniaków* opis tych reguł sprowadzał się głównie do kwalifikacji stylu pisarza: z zasady styl ów utożsamiano z tematyką opowiadań, co jednak — ku zdziwieniu współczesnego czytelnika — nie stanowiło o jego zaletach, ale przeciwnie wytykane było jako wada. Pisano:

W utworach Jaworskiego razi gmatwanina myślowa, mająca zastąpić głębię, razi dziwaczność tematów i polowanie na oryginalność, co jest właśnie oznaką jej braku [...].⁷

Konsekwencją takiego zapisu lektury, charakteryzującej własne kłopoty i niepowodzenia krytyka („gmatwanina”, „dziwaczność”), były wskazówki dla pisarza: odrzucony styl, jako modelujący niepotrzebnie skomplikowaną sytuację odbioru („razi”), należy zmienić:

[...] dobrze by było, gdyby autor porzucił manię pozowania na niezrozumiałość i pseudogłębokość, i począł szczerze pisać tak, jak czuje i jak myśli.⁸

Gdzie indziej odczytywano intencję tekstu jako „satyryczną” i właśnie dlatego niewartą narracji zanurzonej w „pomroku majaczeń”, „w mgłach i oparach chorobliwie rozprężliwej wyobraźni”. Wniosek brzmiał:

Rozwiązanie zagadek formy zbyt mało tu przynosi treści myślowej, aby warto było łamać sobie nad nim głowę.⁹

W ten sposób najczęściej reguły budowania wypowiedzi utożsamiano z „maniactwem” autora. Przypisywano mu „manię” nadbudowywania piętrzących się w tekście, nierozwiązanych zagadek:

⁶ Ibidem, s. 189.

⁷ A. Stodór: *Najnowsze nowele*. „Kronika Powszechna” 1911, R. 2, nr 2, s. 31.

⁸ Ibidem.

⁹ W. Gostomski: [Rec.]. „Książka” 1911, R. 11, nr 11, s. 467.

Ci, którzy zgłębili sztuki zgadywania zagadek, chodzą wśród cudów. A cud graniczy bądź z najwyższym poziomem myśli, bądź z bezmyślnością. Odsunięcie pogardliwe tej magii, którą jest sztuka zgadywania zagadek, mści się srodze na równowadze duchowej, gdy nie wiadomo, czy ma się do czynienia z jakąś nową koncepcją absolutu, czy z szantażem jakiejś płytkości dokonany na naszej umysłowości.¹⁰

Najciekawsza i najbogatsza z recenzji, pióra Karola Irzykowskiego, podlega w zasadzie tym samym prawidłowościom. Mówi Irzykowski:

Rzeczy jego jakkolwiek poczęte oryginalnie, dojrzały w atmosferze podekadencjwa [...] i przesiąkły na wskroś maniactwem stylu.¹¹

Ciekawe w tym kontekście jest pytanie, jak styl tak pojmowany wiąże się z określoną techniką narracyjną:

Otóż styl autora jest w miniaturze odbiciem jego formy – przez którą rozumiem wybór epizodów, sposób ich budowania (referat, kontemplacja, objaśnianie lub tzw. przedstawienie), stanowisko autora i jego oddalenie w czasie (praesens lub perfectum) i w sercu (ironia lub entuzjazm). Natomiast nie wydaje mi się, żeby ta forma autora, jaka jest, była godną tej treści.¹²

Program literacki Jaworskiego jest dla krytyka „ocalaniem istoty rzeczy”, które odbywa się przez „konserwację” i przez „kontrast”. Cóż znaczą te sposoby dla pojęcia „formy” wedle przywołanej definicji? „Konserwacja” znaczy tu tyle co „izolowanie i konserwowanie momentu”, „kontrast” zaś oznacza „spisek”, „kontrabandę”, ukrycie „prawdy” pod „maskami”¹³. Inaczej: nowość przez negację. Zatem „konserwację” da się z pewnością odnieść do „wyboru epizodów” i „sposobu ich budowania”, natomiast „kontrast” do „stanowiska autora”. Jak więc ma wyglądać teoria prozy Jaworskiego konstruowana w tej recenzji? Trudno na to pytanie odpowiedzieć wiążąco. Być może pewnych sugestii dostarcza zapis lektury:

Bywają epizody banalne i nudne, pauzy w natchnieniu wypełnione jakby przez innego człowieka, materiałem z innego gatunku. Źródło pierwotne zamiast wciąż na nowo tryskać i zapładniać dziwnością każdy szczegół i stwarzać solidarność wszystkich etapów formy – jest później jakby nieobecne [...].¹⁴

Zarzuty: banalności i nudy prowadzą do wniosku o braku solidarności wszystkich etapów formy. Irzykowski przyznaje, że może tu tkwić rodzaj

¹⁰ M. Rettinger: *Nowe konstrukcje*. „Krytyka” 1911, R. 13, T. 30, nr 3, s. 155.

¹¹ K. Irzykowski: *Ocalanie „istoty rzeczy”*. „Widnokręgi” 1910, R. 1, z. 16, s. 146.

¹² Ibidem, s. 147.

¹³ Ibidem, s. 144–145.

¹⁴ Ibidem, s. 147.

ocalania cennej treści przez kontrabandę, zmylenie tropu, jest to wszak wyjaśnienie zagadkowe.

Spytajmy z kolei, jak modeluje się lekturę tekstu plastycznego, której autorem jest Antoni Potocki, występujący tym razem już nie w roli historyka literatury, ale krytyka sztuki. Pierwsze z pytań stawianych przez wypowiedź krytyczną brzmi: „Jestże to malarstwo czy literatura?”¹⁵ Już ta wątpliwość rozsnuwana w całym studium o Wojtkiewiczzu determinuje sytuację lektury. Interesujące, jak Potocki uzyskuje za pomocą metafory zbieżność tej sytuacji z lekturą linearnego tekstu pisanego:

Posługiwanie się piórem w rysunku i temperą w kolorze nie są tu wypadkowe. Pióro daje tym rysunkom wartości, że tak powiem, kaligraficzne i drukarskie bardzo osobliwe. Z gmatwaniny kresek wynurzają się tu postaci jak inicjały pośród reszty czcionek: rysunek jest rodzajem karty z książki bajek — walorem czarności i charakterem kresek stając najbliżej druku.¹⁶

Stąd bierze się najmniej „malarska” właściwość Wojtkiewiczowskiej kompozycji. Prowokuje ona lekturę, dla której hasłem wywoławczym staje się znana już z recenzji *Historii maniaków* zasada zagadki, tu określanej mianem rebusu lub szarady:

Kompozycja Wojtkiewiczowskiego obrazu nie zawsze da się objąć okiem całości. Coś się w nim rozprasza niekiedy po kątach, nadając przez zbytek akcesoriów obrazowi charakter rebusu. [...] Maksimum szarady w kompozycji mają obrazy z cyklu *Wariatów* oraz owe przedziwne fantasmagorie ze świata dzieci i lalek. Nie powiem jednak, by tu pewne rozpraszanie kompozycji nie było raczej urokiem tych obrazów. Oko gubi się na razie w szczegółach charakterystyki w tych dziwacznych epizodach [...]. Ale to rozpraszanie uwagi wśród takich dziwnych przygód przygotowuje kapitalnie całość wrażenia, gdy się napatrzymy do syta. [...] [Podobnie w rysunkach Goyi: — K. K.] Nie można jednak zbyt łatwo, od jednego rzutu oka, objąć rzeczy, tak znanym i normalnym przeciwnych. Oko musi trochę błąkać się po tych obłąkanych płótnach, gdzie geniusz plastyka wydiera szaleństwu jego niezbadane dziedziny.¹⁷

Przygodę oka kończy rozszerzenie widnokregu i opanowanie całości. Dziwna to jednak całość, którą charakteryzuje się jako:

Pogranicze bajki i szaleństwa, dziecinnych zabawek losu — osobliwa przygoda życia przed naszymi oczyma.¹⁸

¹⁵ A. Potocki: *Witold Wojtkiewicz. Zarys twórczości*. „Museion” 1911, R. 1, nr 4, s. 84.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 85–86.

¹⁸ Ibidem, s. 86.

Jeśli dać wiarę interpretującemu podsumowaniu krytyka, wówczas należałoby pojmować ostateczną, poprzedzoną systematycznym rozwiązywaniem szarady, lekturę tych obrazów jako efekt — z pewnością zaskakujący — odkrycia pewnej semantycznej odległości, jaka dzieli przedmioty po obu stronach „pogranicza”: bajkę i szaleństwo, dziecinne zabawki i zabawki losu. Potocki streszcza owo doznanie w lapidarnej formule: „[...] wizja rozszerzyła nam widnokrąg, zacieśniony pod czapką”¹⁹. Kluczowa metafora: „[...] oko musi błąkać się po obłąkanych płótnach” paronomastycznie wiąże tryb lektury i poetykę obrazu — „geniusz plastyka wydziera szaleństwu” rzeczy tak przeciwne temu, co znane i normalne kosztem naruszenia prawideł komunikacji.

Przeniesiona na tekst *Historii maniaków* lektura Potockiego uzupełnia wypowiedzi krytycznoliterackie i — być może przez swoją z nimi niezgodność — pozwala odkryć brakujące tam ogniwo. Akceptacja „błąkania się po obłąkanych płótnach” sprawia, że tekst Potockiego daje się odczytać jako najlepsza ze wszystkich wypowiedzi formułujących teorię lektury, a więc równocześnie poetykę *Historii maniaków*. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że lektura Potockiego traktuje „teksty” poszczególnych obrazów jako teksty *sui generis* narracyjne. Można w nich — podążając za autorem studium o Wojtkiewiczu — wyróżnić dwa podstawowe plany tych tekstów: plan wypowiedzania i plan wypowiedzi albo plan narracji i plan fabuły. Pierwszy stanowi rebus czy szaradę, a zarazem „bajkę”. Mówi Potocki:

Znam cały szereg rysunków i malowideł Wojtkiewicza z tego dziwnego zupełnie wojtkiewiczowskiego cyklu tragedii lalek. Opis ich brzmi jak jeden ciąg żalösnej, dziwnej bajki.²⁰

Równocześnie w drugim planie, w planie fabuły, bohaterki owej „dziwnej bajki”:

Ukazały się jednak oczom naszym zwłaszcza jako porażone tragicznie gromem losu kruche, wątłe jego zabawki. W akcesoriach najcodzienniejszych dziecinnego pokoju i ogrodu przed oknami odegrały przed nami bolesną pantomimę ludzkich spraw.²¹

Efekt lektury tworzy tu faktyczna rozbieżność obu planów, z napięcia jakiego powstaje na pograniczu, bierze się „urok tych obrazów”.

Wracając do wypowiedzi krytycznoliterackich, trzeba przypomnieć, że właśnie ów efekt w prozie Jaworskiego nie zyskał sobie aprobaty recenzentów *Historii maniaków*. „Gmatwaninę” i „dziwaczność” stylu, czyli „izolowanie

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 88.

²¹ Ibidem, s. 89–90.

i konserwowanie momentu” albo „manię zagadek” uznano za wysiłek nieo-
płacalny — „formę autora, jaka jest” uznano za niegodną „tej treści”, którą
odczytywano.

Jaka jest relacja — pyta Roland Barthes — obrazu i języka, którym z koniecz-
ności posługujemy się czytając go, czyli (implicite) go pisząc? Czyż ów stosu-
nek sam właśnie nie jest obrazem? Nie chodzi tu oczywiście o ograniczenie się
do opisu obrazu przez krytykę zawodową. Obraz, kłóć się go pisze, istnieje
tylko w opowiadaniu, jakie mu nadaje; albo jeszcze: w sumie możliwych do
wykonania lektur: obraz zawsze jest tylko swoim własnym, pomnożonym opi-
sem.²²

Wynikałoby stąd, niejako *a priori*, że literatura będzie dla malarstwa
kontekstem „silniejszym” niż malarstwo dla literatury. Wypowiedź krytycz-
noliteracka formułowana jest najczęściej w metajęzyku (literatury), wypowiedź
krytyka sztuki częściej używa języka literatury w roli metajęzyka. Stwarza
to możliwość, a niekiedy — jak w opisywanym związku — nawet konieczność
generowania wypowiedzi o obrazie, czy lepiej „tekstu obrazu”. Punktem
wyjścia jest implikowana struktura norm literackich. Innymi słowy, relacja
między krytyką sztuki i literaturą może przybierać formę relacji między
fenotypem i genotypem²³. W naszym przypadku *Historie maniaków* trak-
towane są przez dyskurs krytyczny jako swego rodzaju genotyp — stąd
większa niż w przypadku krytyków literatury „czułość” krytyków sztuki na
reguły poetyki nowel Jaworskiego, którą traktują „generatywnie”, bo przy-
chodzi im stosować ją we własnym pisaniu. Wypowiedź krytyczna o malar-
stwie staje się więc szczególnym odczytaniem reguł poetyki nowel Jaworskiego.
Równocześnie tekst krytyki artystycznej konstruuje jedyną w optyce młodo-
polskiej „poprawną” teorię lektury tego tekstu literackiego, który odwzoro-
wuje. Zarazem wszelka wypowiedź metaartystyczna pisarza będącego obiek-
tem takiej „imitacji” staje się komentarzem do określonej praktyki malar-
skiej.

Jak w świetle takich bogatych związków „zewnątrztekstowych” przedsta-
wia się relacja „wewnątrztekstowa”? Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie,
przede wszystkim uwzględniając funkcję, jaką w tekście narracyjnym pełni
ilustracja. Wcześniej interesowało nas, jaką rolę odgrywa kontekst literacki
dla procedur „lektury” malarstwa: jak owa obecność modeluje tamtą sytua-
cję pragmatyczną; teraz spytajmy, jaki jest wpływ ilustracji na pragmatykę
opowiadania. Wydaje się, że jedna z podstawowych funkcji ilustracji daje się
przyporządkować procesowi lektury-nazywania: „czytać — znaczy nazywać;

²² R. Barthes: *La peinture est-elle un langage?* „La Quinzaine Littéraire” 1969, No 68, s. 16.

²³ Por. J. Sławiński: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974, s. 34.

słuchać — to nie odbierać mowę, to także ją budować.”²⁴ Między jedną z ilustracji — wyjętą z cyklu (zwróćmy uwagę, że w tekście narracyjnym pojedyncza ilustracja stanowi wyjątek) — a sekwencją tekstu istnieje związek przyporządkowania: mogą powiedzieć, że ta ilustracja daje się opisać przez ten właśnie fragment tekstu. Innymi słowy, „tekst obrazu” jest z góry założony i — co więcej — działa wykluczająco wobec innych możliwości werbalizacji²⁵. Z drugiej strony ilustracja wnosi w tekst narracyjny podstawową dla „lektury” obrazu procedurę nadawania tytułu, gdy jednak w przypadku obrazu gest nadania tytułu należy z zasady do kompetencji autorskiej (dlatego pozostawienie obrazu „bez podpisu” stanowi gest znaczący), w lekturze ilustracji wykonanie tego gestu jest domeną czytelnika. Sprzęga się zarazem z charakterystycznym dla lektury fabuły opatrywaniem nazwą poszczególnych sekwencji narracyjnych. Jeżeli obydwie praktyki przebiegają zgodnie, ilustracja — przez to, że domaga się nazwania-tytułu — intensyfikuje lekturę fabuły. Pełni funkcję pomocniczą, ale równocześnie testującą — tworzy swoisty sprawdzian prawidłowości procesu czytania. Zespół ilustracji stanowi przecież w tej optyce szczególną wersję sekwencjonalizacji tekstu, wpisując weń lekturę ilustratora, ustala hierarchię i przyległość jednostek tekstu, stanowiących zarazem „teksty” poszczególnych obrazów. Poza procedurą streszczania ilustracja dysponuje więc chwytem elipsy: jest zawsze wyborem niektórych tylko sekwencji tekstu i dlatego stwarza sytuację dwuznaczną, tj. albo zachęca do uzupełnienia własnej struktury narracyjnej „miejscami” tekstu „niezilustrowanego”, objętymi elipsą (czytelnik w roli ilustratora sekwencji niezilustrowanych), a więc do stworzenia zautonomizowanej fabuły ikonicznej (komiksu), albo wywołuje polemikę czytelnika z arbitralnością własnego wyboru, tych a nie innych „miejsc” tekstu (zanegowanie autonomii fabuły ikonicznej).

Ilustracje Wojtkiewicza do *Trzeciej godziny* Jaworskiego są na tle tak zarysowanych możliwości przypadkiem szczególnym. W swej funkcji podstawowej — współpracy z lekturą-nazywaniem fabuły odgrywają rolę, by tak rzec, negatywną. Oto — posłużmy się tytułem nadanym ilustracji w książce Juszcza — *Pichoń nad mapą*: winieta odpowiada fragmentowi tekstu:

Ściągał potwornie grube atlasy, na podłodze izby mieszkalnej z ogromnym rulonem się rozkładał i odbywał awanturnicze podróże naokoło świata. Raczując w bieliźnie po zwrotnikach i biegunach, czerwonym rylcem kreślił domniemane kierunki. Ślęczenie swe niejednokrotnie uwieńczał odkryciem. Z nieoznaczonych bezmiarów wyskakiwał przed nim ład, fata-morgana, tu i tam. Wówczas z rozkosznym fika-

²⁴ R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przeł. W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, R. 59, z. 4, s. 393.

²⁵ Procedury werbalizacji omawia R. Lindens: *Essai de sémiotique visuelle (le photographique, le filmique, le graphique)*. Paris 1976, s. 129–191.

niem wyrzucał nóżki w powietrze i przypadał twarzą do przylądków dobrej nadziei z radosnym gęganem. Wilżył piasek wybrzeży w zapamiętłym całowaniu, przyszpilając pocałunki błękitnymi chorągiewkami dla zapamiętania.

s. 100²⁶

Ilustracja dałaby się opisać przy pomocy kilku zaledwie słów tekstu: przedstawia bohatera, jak „raczkując w bieliźnie”, „z rozkosznym fikaniem wyrzuca nóżki” i leżąc na mapie, oddaje się pilnemu studiowaniu. Stojący obok globus odsyła do innego fragmentu — opisu podobnych wycieczek:

Przed sobą na pulpicie, niby pomniczek krótkiej chwały, globusik cacany ustawił, lakierowany świeatek maleńki. Nieraz zadumaną ręką w kołowrót go zapędzał, wsłuchując się jak świeatek warczał, furczał. Wówczas na chwilę wyjeżdżał, by się na oceanach pohuścić, przez pyrenejskie szczeliny przesmyknąć, nad Himalają zawisnąć, brodzić w złotych preriach.

s. 109

Semantyczna rozpiętość między sprowokowaną przez ilustrację nazwą sekwencji a samą tą sekwencją jest ogromna. Ilustracja, z konieczności objaśniając podstawowe napięcie, podstawową antynomię tekstu Jaworskiego, odkrywa jako jego właściwość to, co krytyka literacka uznała za błąd nie tyle założenia, ile techniki pisarza. A więc wskazuje zarazem antynomię jako cechę konstytutywną poetyki noweli. Znaczenie ilustracji daje się tutaj odczytać jako realizacja intencji paradoksalnej. To, co przedstawiam — zdaje się mówić ilustrator — nie jest właściwą ilustracją tekstu, który przedstawiam, między ilustracją i tekstem istnieje relacja polemiczna. Podobne reguły rządzą pozostałymi winietami Wojtkiewicza.

Słuszność takiej interpretacji potwierdza inaczej ukształtowana ilustracja zatytułowana przez historyka sztuki (który obdarzając ilustrację tytułem, wykonuje funkcje przewidziane w pragmatyce lektury): *Pan Pichoń i właściciel świata*. Rysunek przedstawia bohatera w momencie, „gdy skurcz mięśni koło serca chwycił go niespodziewanie i usuwał na ziemię” (s. 82). Podczas ataku epilepsji Pan Pichoń uczestniczy w niezwykłym widowisku — spotyka otoczonego „kochanicami” właściciela świata. Na ilustracji Pan Pichoń siedzi sztywno na wzgórzu, przodem do widza, tyłem do przewidzianych wydarzeń — nie jest to przecież poza epileptyka. Zaburzeniu uległy proporcje tego, co przedstawione: bohater nieprawdopodobnie duży w stosunku do pozostałych postaci, wzgórze na którym tkwi — wielkości kopca piasku („zasiadł na uboczu swojej wysokości”, s. 83). Wobec negatywnej w lekturze tekstu funkcji pozostałych ilustracji ta odsłania dwuznaczność: zasadą lektury jest tutaj dostrzeganie pogranicza — sytuacji skandalu stwarzanej przez zaburzenie

²⁶ R. Jaworski: *Historie maniaków*. Kraków 1978. Fragmenty tekstu cytuję według tej edycji.

reguł narracji. To, co oglądamy, i to, co czytamy, jest równocześnie „przywidzeniem” (na ilustracji zwrócony do widza Pichoń nie rozmawia — jak w tekście — z właścicielem świata) i „rzeczywistością” (właściciel świata i jego orszak są przedstawieni w tej samej co Pan Pichoń przestrzeni) — narracją „maniaka”.

Jak widać, obecne w tekście noweli ilustracje modelują, przez szczególny — negatywny — związek z tym tekstem, sytuację pragmatyczną zgodną z założeniami poetyki *Historii maniaków*. Zwróćmy uwagę, że wybór sekwencji tekstu ilustrowanych przez Wojtkiewicza podlega głównie dwóm zasadom. Ilustracjami opatrzone zdarzenia powtarzalne (*Pichoń i właściciel świata*, *Pichoń i mapa*, *Pichoń i prorocy*), w których zarazem obowiązuje reguła „pogranicza”: konfrontacji „rzeczywistości” dającej się opowiadać w fabule „psychiatry” i „przywidzenia” opowiadanego w narracji „maniaka”²⁷. W ten sposób tekst ikoniczny wydobywa z tekstu narracyjnego te elementy, które antycypują w pełni zrealizowany dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym projekt powieści „z pogranicza dwóch rzeczywistości” (podtytuł *Wesela hrabiego Orgaza*) rozdzielającej streszczenie fabuły i narrację na dwa ironicznie zestawione ciągi tekstów.

„Słucham Jaworskiego i widzę Wojtkiewicza, patrzę na Wojtkiewicza i słyszę Jaworskiego” — pisał Potocki, akcentując trafnie, że istota związku obu artystów kryje się głównie w tym, co określało wspólne dla ilustracji, obrazów i opowiadań sytuacje lektury: owe „słucham”, „patrzę”. Była to lektura trudna, oparta na odrzuceniu dostępnych norm czytania, tak trudna, że spostrzegli jej reguły niemal wyłącznie ci, którzy twórczość malarza i pisarza ujmowali w jedną całość.

²⁷ Odnosząc te słowa do *Historii maniaków*, mówi Wincenty Grajewski: „[...] opowiadam ludziom »normalnym« o »obłąkanych«. Sytuuje mnie to jako psychiatrę. Ale oddaję (swój) głos obłąkaniu, rzekam się swojej roli pośrednika. Nie staję się przez to wariatem, po prostu nie chcę opowiadać psychiatry. Odnawiam niebezpieczeństwo, które miałem, jako psychiatrą, zażegnać.” (Idem: *Uwagi o pragmatyce opowiadania*. W: *Problemy poetyki pragmatycznej*. Red. E. Czajelewicz. Warszawa 1977, s. 82).